
TANULMÁNYOK

NEMES Z. MÁRIÓ – WIRÁGH ANDRÁS

A halottak globálisan lovagolnak

Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba

Edmund Burke, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, Paul de Man, Jacques Derrida, Michel Foucault, Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst – a gótikus irodalom hatása alól, laikus olvasóikhoz hasonlóan, jellemzően még meghatározó teoretikusok sem szabadulhattak, noha többjük elméleti munkája nem feltétlenül szépirodalmi szövegek elemzésének sorozataiból állt. Némelyikük a rémregényekével megegyező, fenségesnek (*sublime*) vagy kísértetiesnek (*Das Unheimliche*) elkeresztelt filozófiai-pszichológiai hatásmechanizmussal foglalkozott, egyesek a vérszívás metaforájában láttak megfelelő eszközt elméleteik kidolgozásához, mások pedig a könyv vagy a mozifilm mediális aspektusaiból vélték megrajzolhatónak a Frankensteinhez vagy Drakulához hasonló szörnyek sokszor még ijesztőbbnek ható, mert nem-emberi és immateriális technikai-technológiai ikertestvéreit. Az elméleti diskurzusban az utóbbi évtizedekben egyre hevesebben feltűnedező gótikus motívumok több szerző szerint nem csupán a gótikának a teória projekciós felületeként betöltött hatékonyságát jelzik, hanem a kultúraelmélet rendszerszintű *goticizálódásának* szimptomái, mely átalakulás az egymással ellentmondásos viszonyban álló posztmodern és post-histoire diskurzusok közti feszültség¹ ideológiai lecsapódásaként is magyarázható – mindenekelőtt a popkultúrakutatást derridai alapokon megújító *hantológia* alakjában.

A gótikus irodalom angolszász elsődleges kontextusában (*Gothic, Gothic literature, Gothic fiction*) jobbára a mai napig olyan olvasatoknak ad teret, amelyekben a kísértet a temetetlen múlt, a szörnyeteg a külső fenyegető autoritás, a zombi pedig az önálló akaratától megfosztott ember allegóriájaként válhat értelmezhetővé, de az irányzat a 21. század első évtizedeire az allegorikus olvasatokon messze túlmutató és nehezen szétszalazható ernyőfogalomként vált, ráadásul fogalomtörténeti fejleményei is nehezen követhetők. Míg a német *Schauerroman* (és magyar tükörfordítása, a *rémregény* vagy *rémtörténet*) a gótikus regény ekvivalense, addig a francia nyelvterületen meghonosodott fantasztikus irodalom (*fantastique*) kategóriáján belül a gótikus irodalom csak alfejezet,² miközben a hagyományosan

¹ Wolfgang WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne* (Berlin: Akademie Verlag), 2008, 17–18.

² Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI GÁBOR (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 39–40, 68. Ebben a *roman noir* a gótikus regény „megfelelője”, de a *Bevezetés* vonatkozó

„fantasztikusnak” és „gótikusnak” tekintett szövegkorpuszok jóval nagyobb párhuzamot mutatnak. A gótikához lazább szálakkal kötődő mágikus realizmus³ fogalmát először egy német művészettörténész, Franz Roh írta le 1925-ben (*Magische Realismus*), de elsősorban a latin-amerikai közegben vált iránymutatóvá a 20. század második felében. Magyarországon a német hatásnak köszönhetően a rémregény műfaja ivódott be a köztudatba, de az újabb kori fogalomhasználatban egyre gyakrabban bukkan fel az eredeti terminus – igaz, ez feltehetőleg némi zavart kelt a művészettörténeti stílus, a (középkori) gótika ismeretében.⁴

A gótikus irodalmi hagyomány kezdetét szűkebb értelemben Horace Walpole *Az otrantói várkastély* című 1764-ben megjelent regényéhez, tágabb értelemben a klasszicista tendenciák ellenében fellépő koraromantikus angol költők munkásságához kapcsolja a közmegegyezés. Az azóta eltelt bő negyed évezred alatt a műfaj alapvető zsánerei többször lecserélődtek, illetve új alakban tértek vissza, a gótika pedig, ha csak a 19. század végéig megyünk vissza, sorban meghódította az új szórakoztató médiumokat a mozifilmtől kezdve a rádió és a televízió át a számítógépig és az internetig. Ma már kevesen lehetnek azok, akiket Catherine Morlandhez, *A klastrom titka* tizenhét éves főhősnőjéhez hasonlóan rémregények olvasása billent ki percepciójából, azonban Catherine-nél fiatalabbak testi-lelki épségét veszélyeztetik a Slendermanhez és Momóhoz hasonló jelenségek, amelyek a közösségi portálokra terjedve jóval gyorsabb, agresszívebb és hatásosabb fenyegetésnek tűnnek, mint a középkori várkastélyok minden lépéstől megroppanó padlózatai. Egyértelmű, hogy a gótikus jelenségek 21. századi mintázatainak egy része nemcsak a „tartalom”, hanem a „forma”, helyesebben a transzgresszív tapasztalatot hordozó-közvetítő médium adottságai miatt teljesítheti a műfaj „kritériumait”. Ha nem is átfogó tekintetben (hiszen napjainkban is virágzik a gótikus regények és horrorfilmek piaca), de a szerző és a cím paratextuális kódjait hordozó, beazonosítást és archiválást segítő termékek mellett megjelentek azok az anonim és visszanyomozhatatlan tendenciák, amelyek a valóság és a fikció szétválaszthatóságának illúziójával élesen szembemenő tapasztalatot ébresztenek befogadóikban. Más szóval egy évtizedek óta velünk lévő, de minduntalan újabb és

passzusai tekintetében az angol és magyar fordítások következetlenek. Míg előbbiben következetesen gótikus regény szerepel, addig utóbbiban hol gótikus regény, hol *roman noir* (ez utóbbi a következő megjegyzéssel: „sötét hangulatú regény”).

³ Lucie ARMITTE, „The Gothic and magical realism”, in *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. HOGLE, 224–239 (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

⁴ A műfaji heterogenitás miatt nehezen lehet fogalmi konzisztenciáról beszélni. H. P. Lovecraft *Természetfeletti rettenet az irodalomban* (*Supernatural Horror in Literature*) című tanulmányának fejezeteiben a következő műfajok tűnnek fel: *Horror-Tale*, *Gothic Novel*, *Gothic Romance*, *Gothic Fiction*. Ezek helyén a magyar fordításban a következő kifejezéseket találhatjuk: *rém-történet*, *rémregény*, *gótikus regény*, *gótikus história* [!]. H. P. LOVECRAFT, „Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. GALAMB Zoltán, in H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, vál., szerk. GALAMB Zoltán, KORNIA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 3 köt., 2:443–511 (Budapest: Szukits Kiadó, 2003).

újabb meglepetésekkel járó kontextusban teszik megtapasztalhatóvá a Tzvetan Todorov nevéhez köthető fantasztikumot.

A *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (1970) bizonyos értelemben szembe megy az irodalmi gótika kutatásának alapelveivel, amely utóbbiak nem kizárólagosan, de elsősorban esztétikájában és nem hatásában vélik felfedezni a gótika alapvető mechanizmusait.⁵ Todorov narratológiai munkája arról győzhet meg minket, hogy fantasztikus hatás abban az esetben jön létre, ha a befogadó (a fiktív szereplőhöz hasonlóan) vacillál az átélt események természetfölötti és racionális magyarázatának elfogadása között, azaz szélsőségesen elbizonytalanodik. A gondola-
menetben különös hangsúlyt kap a pszichoanalízis, hiszen egy azóta többször, több helyen idézett kijelentés szerint ez „felváltotta (és ezáltal feleslegessé tette) a fantasztikus irodalmat”,⁶ mivel elfojtott lelki diszpozíciókban fedte fel a fantasztikus (vagy ehhez szorosan kötődő) irodalom narratív mintázatainak és tipikus figuráinak „okait”, visszafejtve, és ezzel racionalizálva a természetfelettinek tűnő események többségét. Amit itt regisztrálni szükséges, az a pszichoanalízis mint a technika vagy médiatechnika „hagyományos” irodalmi fikciógyártást és értelmezést kibillentő aktusa. (Nem lehet véletlen, hogy Todorov sem a mozifilmrel, sem a 20. századi irodalommal nem foglalkozik, részletesebben egyedül Kafka *Átváltozását* elemzi.) Todorov *Bevezetését* más elméleti premisszákat követve tulajdonképpen Friedrich Kittler írta tovább az 1980-as évektől kezdve a 2000-es évek elejéig. Elemzett példáit a gótikus irodalom olyan szerzőitől válogatta, mint Hoffmann, Stoker, Meyrink vagy Ewers, felmutatva ezekben az általa 1800-as és 1900-as lejegyzőrendszerekként elkeresztelt diszkurzív formációk működését, illetve a szövegek lejegyzését lehetővé tevő technológiákban rejlő kísérteties effektusokat. Todorov fentebbi kijelentésének pontosítására kísérletet tett minden fontosabb munkájában, kezdve a *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* (1985) és *Gramofon – film – író-gép* (1986) című munkáival a *Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgänger-geschichte* (1993) című tanulmányon át a nagyívű összefoglalásig, az *Optikai médiumokig* (2002), amelyben így summázta véleményét:

[A] mozi a nézők megtévesztett szemeiben eleve illúziókeltő médiumba csapott át. [...] [Új] imaginárius jött létre – már nem irodalmi, mint a romantikában, hanem technikai. Tzvetan Todorov elmélete, amely szerint az irodalmi fantasztikum kimúlt a Freud és a pszichoanalízis szolgáltatása felderítése során, csak félig igaz: a fantasztikum győzedelmesen feltámadt a játékfilmben.⁷

⁵ Ehhez lásd: Xavier Aldana REYES, „Gothic Affect: An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic”, in *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*, eds. Lorna PIATTI-FARNELL and Donna Lee BRIEN, 11–23 (New York–London: Routledge, 2015).

⁶ TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, 138.

⁷ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál (Budapest: Magyar Műhely–Ráció Kiadó, 2005), 177.

A gótikus irodalom és kultúra vázlatos történetét megrajzoló kronológiák Kittlerrel egyetértésben érvelnek a film fontos szerepe mellett, igaz, elsősorban a filmvászonra adaptált narratívák, és nem az új médium kísérteties medialitása szempontjából.⁸ A német expresszionista filmgyártás fontos alkotásai, *A gölem* (r. Paul Wegener, 1915), a *Dr. Caligari* (r. Robert Wiene, 1920) vagy a *Nosferatu* (r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) legalább annyira fontos részeivé váltak a gótikus eseménytörténetnek, mint az olyan, száz évvel korábbi szövegek, mint Mary Shelley *Frankensteinje* és Polidori *A vámpír* című munkája, illetve a két nevezetes paródia, *A klastrom titka* (Jane Austen, 1803/1818) és a *Nightmare Abbey* (Thomas Love Peacock, 1818).

Magyarországon ugyanebben az időszakban, az I. világháború holdudvarában vált a korábbinál valamivel jelentősebb műfajjá a rémregény. Ezt elsősorban egy páros antológia, a magyar szerzők szövegeit tartalmazó *Éjféli*, valamint a külföldi mesterek írásaival fémjelezett *Kísértethistóriák* megjelenése jelezte (1917), igaz, a válogatások a gótika európai fejleményeihez képest szokatlan maradiságról, konzervativizmusról tanúskodnak. A *Kísértethistóriák*ba csak a múlt század kanonikus – Magyarországon a századfordulón felfedezett – szerzőitől (Bulwer, Poe, Mérimée, Gogol) kerültek be szövegek, míg az *Éjféli* a valódi borzongatásnak kevés helyet adó századfordulós esztétizmus jegyében fogant novellákat tartalmazott. A kötetek előszavai arra hívták fel a figyelmet, hogy a válogatásoknak nincs köze a „háború borzalomkonjunkturájához”,⁹ azaz nem kívánták meglovasolni a Gustav Meyrink vagy Hanns Heinz Ewers neveivel jellemezhető osztrák-német rémregény-hullámot. (Meyrink *Góleme* 1915 és 1918 között négy kiadást ért meg, ezalatt a filmadaptációt is bemutatták.) Miközben – valószínűleg a *Gólem* hatására – több, mára teljesen elfeledett gótikus regény született (például Földi Mihály, Vér Mátyás, Veér Imre, Fellner-Dénes Pál tollából).¹⁰ Az utóbbiakkal kapcsolatos évszázados agyonhallgatás egyszerre szolgáltat bizonyítékot a transzgresszív hatásokat kizáró irodalmi kánonra és az irodalomban elsősorban könnyű behelyezkedést lehetővé tevő, erős valóságreferenciákra vágyott olvasói hagyomány dominanciájára. Ezek lehetnek az alapvető okai annak, hogy a gótikus irodalom a századfordulóig, de tulajdonképpen azután is perifériális jelenségnek számított Magyarországon, és pillanatnyi fellángolásai is elsősorban a fordítások útján importált mintáknak köszönhetőek.

A magyar gótikus irodalom kezdetei az önállósuló irodalom kezdőpontjára, az 1810-es, 1820-as évtizedekre tehetők. Fáy, Kölcsey vagy Kármán kísértettörté-

⁸ „It has been the cinema that has sustained Gothic fiction in the twentieth century by endlessly filming Gothic versions of the classic Gothic novels”. Fred BOTTING, *Gothic* (London–New York: Routledge, 1996), 156.

⁹ BALÁZS Béla, [„Előszó”], in *Kísértethistóriák: Idegen írók novellái*, ford. BALÁZS Béla, 5. (Gyoma: Kner Izidor, 1917).

¹⁰ Ezekről bővebben lásd: WIRÁGH András, „»Elvetemedett lelkek elvetemedett írásai«: Botránykönyvek az első világháború utolsó éveiből”, *Irodalomtörténet* 101, 1. sz. (2020): 53–62.

neteit követően – a lírai műnem prózával szembeni ekkori fölényét alátámasztandó – jobbára Kisfaludy Sándor regéi és Arany János balladáit tartalmaztak gótikus elemeket.¹¹ Eugène Sue *Párizs titkai* című regénye (1842) valóságos lavinát indított el Európában. A „bűnös nagyváros” toposzára épülő, a detektívtörténet és a gótikus regény műfaji elegyét nyújtó írást magyarra 1872-ben fordították le, de magyar „variánsaiból” több is készült: *Magyar titkok* (Nagy Ignác, 1844–45), *Hazai rejtelmek* (Kuthy Lajos, 1846–47), *Budapesti rejtelmek* (Kiss József, 1874). Jósika Miklós is megpróbálkozott a műfajjal (*Egy kétemeletes ház Pesten*, 1847), de tőle minden bizonnyal a *Két élet* című, *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* típusú, csak nemrég újrafelfedezett hasonmás-regénynek kellene szerepelnie a mértékadó magyar gótikus művek listájában. A rémtörténetek száma a századfordulón szaporodott meg jelentősen, többek között Babits Mihály, Cholnoky Viktor, Csáth Géza, Karinthy Frigyes, Mikszáth Kálmán, Laczkó Géza, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula egyes novelláinak vagy regényeinek köszönhetően. A századelős korpuszból minden bizonnyal a *Két élet* „modernizált változata”, Babits *A gólyakalifa* című regénye (1913) nevezhető a legsikerültebb darabnak, amely Tábori Elemér személyiségének megkettőződéséről szól, teljesítve egyúttal a todorovi elbizonytalanító fantasztiikum narratológiai-poétikai elvárásait is.

Magyarországon a századfordulón fedezték fel Edgar Allan Poe-t. Mikszáth nemcsak lefordította *A Morgue utcai kettős gyilkosságot* (*Rejtélyes gyilkosság* címen), de *A sipsirica* című regényébe is beépítette a novella egyes elemeit. Ennél is tovább ment Cholnoky Viktor, aki nemcsak két remekbeszabott Poe-parafrázist írt (*A szürke ember A Morgue utcai kettős gyilkosság*, az *Olivér lovag* pedig a *Metzengerstein* átírata),¹² de egy 1907-es publicisztikájában szinte a Kittlerével rezonáló gondolatokat vetett papírra a különböző „kísértettechnikákról”.

A kísértet című írás egyrészt narratológiai fejtegetés, másrészt – Foucault szintjéhez képest persze jóval szerényebb – diskurzuselemzés. Cholnoky Shakespeare, Dumas père, Gogol, Hoffmann, Bulwer, Dickens, Kipling és Maupassant technikáit elemezte aszerint, hogyan jelentek meg a természetfeletti jelenések az említett szerzők műveiben. Végeredményben az „immateriális immaterialitásban”, azaz az eleve testetlen-megfoghatatlan, ráadásul láthatatlan, a szövegekben meg sem jelenő, csak a szereplők által „észlelt” kísértetekben vélte felfedezni a lehető legmodernebb technikát, hangsúlyozva egyúttal:

A tudományos kísértet az az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely, mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzá tartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világ-

¹¹ Utóbbihoz, valamint a magyar gótikus irodalom képviselőihez is lásd: Hlavacska András, „Közelítés az irodalmi és filmes fantasztiikumhoz: A romantikus fantasztiikum megjelenése Arany János balladáitól *A halál kocsisán* keresztül az *Árvaházig*”, *Első Század* 12, 1. sz. (2013): 273–297.

¹² Wirágh András, „A gorilla és a hun kutyák”, *Partitúra* 10, 1. sz. (2015): 33–42.

ba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a *látszólag ok nélkül való okozatot*.

Az agyrém, az érzékcshalódás, a hallucináció az, amely felkeltette, ápolja és örökkévalóvá teszi az emberekben a kísértet hívését.¹³

Ehhez hozzáillesztve az *Éjféli* Kosztolányi által jegyzett bevezetőjét, amelyben, feltehetően Freudra célozva, az olvasható, hogy „magunkban hordozzuk a kísérteteket”,¹⁴ megkockáztatható, hogy a magyar századforduló tájékozott írógárdája nem maradt teljesen érzéketlen a gótikus irodalom ekkoriban zajló „paradigma-váltását” előidéző elméletekkel kapcsolatban. Igaz, a két világháború közötti időszakban nem (sem) történt meg a műfaj magyarországi expanziója. Szerb Antal, az angol irodalmi hagyományt, így a gótikus irodalmat is jó ismerő filológus-író paródiája, a legkorábbi mintákat másoló és kigúnyoló *A Pendragon-legenda* (1934), a tulajdonképpeni legelső magyar gótikus regény egyszerre szerepeltet „okkult” és „technológiai” kísérteteket.¹⁵ A kalandregényes narratívát a rózsakeresztes mitológia árnyékában a lemezjátszóval és a filmmel kapcsolatos tapasztalatok és érzékcshalódások népesítik be.

Az 1930-as, 1940-es években a magyar ponyvairodalom aranykorában a gótika erősen ellaposodott, a füzetes regénysorozatokban egymás után jelentek meg gyors esztétikai kielégülést nyújtó, a műfaj alapszánereit alacsony szinten kombináló szövegek. Az államszocializmus évei után, a prózafordulatot követően egyetlen olyan szöveg született, amely a gótikus regény „klasszikus” elemeire épült, így ezzel a műfaji megjelöléssel is kanonizálódott: Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* (2002) című regénye. A kétezertizedik években ugyanakkor spekulatív fikciós műfajokból (is) táplálkozó hibrid prózapoétikák virágzását tapasztaljuk, noha ezek a kísérletek legtöbbször nem a zárványformában létező magyar irodalmi kezdeményezésekre építenek, hanem a médiumokat és lokális kontextusokat átívelő posztmodern gótikus tendenciákkal állnak kapcsolatban.

H. P. LOVECRAFT KOPERNIKUSZI FORDULATA

Ahhoz a kérdéshez, hogy a kortárs magyar irodalomba hogyan és milyen közvetítéseken keresztül íródik be a gótikus esztétika, érdemes a hagyományvonal modernitás és posztmodernitás közti átalakulásának jellemzése után visszatérni.

¹³ CHOLNOKY Viktor, „A kísértet”, in *A kísértet: Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*, s. a. r. FÁBRI Anna, 233–238 (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), 238. Kiemelések tőlem. W. A.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, [„Előszó”], in *Éjféli: Magyar írók misztikus novellái*, vál. BÁLINT Aladár, 5 (Gyoma: Kner Izidor, 1917).

¹⁵ „[T]here is no difference between occult and technological media. Their truth is fatality, their field the unconscious.” Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, trans. Michael METTEER and Chris CULLENS (Stanford: Stanford University Press, 1990), 229. Idézi: Fred BOTTING, „Aftergothic: consumption, machines and black holes”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. HOGLE, 277–300 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 279.

Ennek a metamorfózisnak vitathatatlanul központi figurája H. P. Lovecraft, akiről azért is kell bővebben megemlékezni, mert a legtöbb kortárs gótikus fenomén, ábrázolási motívum és kód visszavezethető a 18–19. századi gótikával kifejezetten ellentmondásos viszonyban álló „ponyvamodernista” (*pulp modernism*)¹⁶ klasszikushoz. A Lovecraft által képviselt esztétikai differenciát egy – a high modernity dehumanizáló tendenciáival párhuzamos – irodalomantropológiai stratégiaváltás mentén lehet legkönnyebben összefoglalni, miszerint a szerző „kopernikuszi fordulata”¹⁷ a gótikus horror antropocentrikus maradványainak felszámolásában érhető tetten.

Már a gótikus irodalom 18. és 19. századi formái gyakorolták a *dehumanizáló színrevitel*¹⁸ számos formáját, hiszen a fenséges-kísérteties esztétikai fenomén csoportja nem értelmezhető a humanista szubjektum és a műalkotás jelentésegysége közti organikus szövetség érzéki felforgatásától függetlenül. Ugyanakkor a diegetikus világ normatív keretei, a narratíva értelemkoherenciájába, illetve a nyelv instrumentalitásába vetett bizalom irodalomantropológiai síkon a borzongató fantasztikum (a „Gonosz”) állandó (re)humanizálását, vagyis antropocentrikus-teológiai-morális keretek közti rögzítését eredményezte. A felforgató horrorpotenciál antropológiai immunizációja ebben a korszakban nemcsak a rémirodalmi hagyományban figyelhető meg, hanem a viktoriánus gótikához sok szálon köthető „fekete romantika” (Mario Praz) esztétikai sátánizmusában is, melyet Baudelaire esete remekül példáz. Jean-Paul Sartre szerint Baudelaire-nél az emberi állapot centrifugális mozgások interferenciájaként válik nyelvileg megragadhatóvá. Az egyik mozgás felfelé tör (Istenhez), ez a „transzaszcendens” mozgás, míg a másik a „mélybe”, a sátáni, illetve animális irányba történik, ez a „transzdeszcendens” mozgás. Ugyanakkor ezeknek a mozgásoknak az interferenciája csak akkor őrizheti meg poétikai intenzitását, ha elfogadjuk a paternalista teológiai komplexumot, mely kijelöli és rögzíti a *conditio humana* pályáivét.¹⁹

¹⁶ Leif SORENSEN, „A Weird Modernist Archive: Pulp Fiction, Pseudobiblia, H. P. Lovecraft”, *MODERNISM / modernity* 17, no. 3. (2010): 501–522.

¹⁷ Fritz LEIBER, „A Literary Copernicus”, in *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, eds. Ben J. S. SZUMSKYJ and S. T. JOSHI, 282–292 (Holicong: Wildside Press, 2004); NEMES Z. MÁRIÓ, „A Pickman-paradoxon (H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció)”, in NEMES Z. MÁRIÓ, *A preparáció jegyében*, 45–66 (Budapest: JAK–PRAE.HU, 2014).

¹⁸ A dehumanizációs színrevitelek az „antropocentrizmus végének” (Gregor Streim) (poszt)modern kontextusában olyan poétikai stratégiákat jelölnek, melyek „nem az antropológiai princípium eltörlését hivatottak bemutatni, vagyis nem valami »emberen túli« absztrakciót képviselnek, hanem olyan esztétikai színrevitelt alkotnak, melyben egyszerre lépnek fel antropomorfizációs és dezantropomorfizációs tendenciák. A formák »dialektikus negációja« (Georges Didi-Huberman) megy végbe, vagyis egy olyan formaközteség tárul fel, ahol az emberi-állatinövényi-gépi stb. formák egymást inkorporálják és »imitálják«”. NEMES Z. MÁRIÓ, *Képkötő elevenség* (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015), 12–13.

¹⁹ Jean Paul SARTRE, *Baudelaire* (New York: New Directions Paperbook, 1967), 37. A humanista-keresztény komplexum domesztikáló hatása még az esztétikai sátánizmus olyan extrém példáiban is érezhető, mint a *Maldoror énekei*, mely mű ugyanakkor fontos kapcsolódási pontot jelent a szürrealista

Lovecraftnál ellenben nincsen teológiai és/vagy antropológiai korrekció, hiszen az ő szövegvilága nem az ember jelentésadó instanciája körül rendeződik el. Ennek a szemléletnek az episztemológiai vetülete arra a felismerésre épül, hogy az ember igencsak korlátozott megismerési lehetőségekkel bír az univerzum valódi lényegét illetően. Ez a „lényeg” valami radikálisan idegen és nem „emberarcú” igazság, amit a „Chtulhu-mítosz”²⁰ töredékes narratívái jelenítenek meg. A Chtulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem antropomorf létezők, olyan ősi entitások, amelyek egymással átláthatatlan viszonyrendszerben állva hozták létre – és máig befolyásolják – az emberi fajt, illetve civilizációt, melynek ebben az értelemben nincsen szuverén célja és/vagy rendeltetése. Ez a nem-antropocentrikus világnézet, melyet csak az egyes elbeszélések utalásaiból (illetve Lovecraft egyéb megnyilvánulásaiból) lehet mesterségesen rekonstruálni filozófiai-ideológiai szempontból kozmicizmusként vagy indifferentizmusként ismert a szakirodalomban.²¹ Mindebből az emberi történelem és kultúra teljes decentralizálódása következik, mivel az „eredet” és a „középpont” humanisztikusan felfogott ideái érvényüket veszítik. Ezen a ponton válik különösen fontossá Kisantal Tamás felismerése, aki a Lovecraft-szövegek hatásmechanizmusát a „*kultúra horrorjaként*” írja le:

A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens jelrendszerét megbontják, legitimitását megkérdőjelezzik. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásának tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszti az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkból lehet következtetni) fényében.²²

A fantasztikum és a horror tehát nem valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen volt/van az ismertnek tételezett

poétikák és Lovecraft tentakuláris nívója között. Vö. NEMES Z. MÁRIÓ, „Az élet nem gyűlöli a fákat”, *Korunk* 31, 6. sz. (2020): 10–14.

²⁰ A Chtulhu-mítosz szókapcsolat nem Lovecraftéhoz, hanem a hagyatékát kezelő, egyes szöveg-töredékeit „befejező” August Derleth-hez köthető. Derleth tevékenységét a lovecrafti örökség (re)racionalizálásának, illetve „brandesítésének” is lehet tekinteni, ezzel összefüggésben a Chtulhu-mítosz az életmű tematikus-diszkurzív vonatkozásait mint „hagyománycsomagot” foglalja össze. A mítosz olyan írók tevékenysége által, mint Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch vagy Henry Kuttner, egy „szerzőközi” és intertextuális irodalmi univerzummá változott.

²¹ S. T. JOSHI, *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in his Time* (Liverpool: Liverpool University Press, 2001), 125–142; Gavin CALLAGHAN, *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbolism and Contradiction* (Jefferson–London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013), 1–10. A levelezés kapcsán lásd: VIDRA Gyula, *H. P. Lovecraft és a kozmicista életszemlélet*, hozzáférés: 2020.09.08, <https://www.theblacker.com/2017/08/26/h-p-lovecraft-es-kozmicista-eletszemlelet/>.

²² KISANTAL Tamás, „Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben”, *Prae*, 1. sz. (2003): 14–22, 18.

világban, sőt ennek a világnak a lehetőségfeltételét – folyamatosan elmozduló eredetét – alkotja.

Ezen a ponton megint csak figyelmeztetnünk kell a (poszt)gótikus ponyvamo- dernitás saját szubkulturális gettóján túli kapcsolathálójára, hiszen a kultúra hor- rorizálása párhuzamos a modernitás azon – Baudelaire-től kezdődő – tendenciá- jával, mely a természetet a művészet paradigmájára „cseréli” le. A természetután- zásnak kiszolgáltatott mimézist a természeti világot fantazmaként újrajró esztéti- kai stratégia váltja le, mely a századfordulótól kezdve egyre erőteljesebb abszt- rakciós vonásokat mutat.²³ Ennek a tendenciának az egyik sajátos jelensége a francia szürrealisták természet- és világvonatkozásokat újrafogalmazó „modern mitológiája”. A szürrealista fantasztikum megőrzött bizonyos természeti és figu- ratív elemeket, de ezek a motívumok nem valamiféle autentikus természet része- iként jelentek meg, hanem egy heterogén és mesterséges kultúrafelfogás kereté- ben, már eleve konstrukcióként jöttek létre. Aragon és Breton modern mitológiá- jából hiányzik a természet és a szubjektum egymást kölcsönösen hitelesítő ro- mantikus totalitása, mivel mind az „Én” különböző képzetei, mind a „Természet/ Világ” jelei egyaránt beleomlanak a szürrealista képalkotás autonómiájába.²⁴ Lovecraft mitológiája hasonló működést hoz létre, hiszen a dolgok mögött „vala- mi egészen más van”, de ez a Mászás mint referencia – a Mítosz képlékeny termé- szete miatt – sohasem azonosítható pontosan, ami azt eredményezi, hogy a törté- netek bázisvalósága fantazmak sorozatává oldódik fel.²⁵

Ugyanakkor ezt a természet–kultúra viszonyt nem csak a modernista kultúra- felfogás konstrukciós elvei felől lehet értelmezni, hiszen – és többek között ez te- szti vonzóvá Lovecraftot a kortárs poszthumanizmus és ökológika²⁶ számára – a kozmikus horrort közvetítő természetkultúra hibriditása egy olyan, emberi befo- lyásolást levetkőző, egyszerre materiális és vitális *xenoökológiaként* nyilvánul meg, melynek ágenciája antropomorfizálhatatlan marad. Itt egy olyan szemléleti átala- kulás megy végbe, mely az amerikai és európai gótikus hagyomány közti specifi- kus differencia újra értelmezéseként is felfogható a történelem és természet köl- csönös megítélésének összefüggésében. Itt arra gondolunk, hogy az amerikai gó- tika és annak máig ható formaváltozatai, transzmutációi (*southern gothic, rural*

²³ Vö. Michael PAUEN, „Die Diskreditierung der Natur: Zur Entwicklung der Aesthetik der Ab- straktion”, in *Ästhetik und Naturerfahrung*, Hg. Jörg ZIMMERMANN, 369–384 (Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996).

²⁴ Vö. Karl Heinz BOHLER, „Naturgefühl ist kein Gefühl der Natur: Die sürrealistische Evokation der Natur mit Rücksicht auf das romantische Erhabene”, in ZIMMERMANN, *Ästhetik und Naturerfahrung*, 419–441, 440.

²⁵ Lovecraft és a modernitás általános viszonyához lásd: Gerry Carlin-Nicola ALLEN, „Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the Time of Modernism”, in *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, ed. David SIMMONS (New York: y Palgrave Macmillan, 2013), 73–90. A szürrealizmushoz vö. NEMES, „A Pickman-paradoxon”.

²⁶ Az ökológika kérdéséhez lásd Horváth Márk *Az ökológika és az antropocén gótikus értelmezései* című tanulmányát a jelen számból.

gothic stb.) a 18. századi európai kezdeményezésekkel szemben elsődlegesen nem a történelem, illetve az abba ágyazódó családtörténeti traumák felől próbálták elkülöníteni és lokalizálni a horrorisztikus fenomének eredetét, hanem – geokulturális okokból fakadóan – a „vadon kockázatából” (James Fenimore Cooper), vagyis az értelemcentrikus feltérképezésnek ellenálló természeti tér idegenségéből eredeztették az euroatlanti szubjektumot felforgatni képes erőket.²⁷ Lovecraft újítása ebből a szempontból egy stabilizálhatatlan antagonizmus beírásaként fogható fel, miszerint a természet elkezd történelemként, míg a történelem természetként működni, miközben egyik narratívának sincsen központosítható szubjektuma. Ez az önfelszámoló természettörténet nem csupán metafizikai monopóliumaitól vonja meg az embert, hanem saját természeti-materiális-biológiai önazonosságától is, értve ezalatt azt a paranoid revelációt, miszerint a minket átható élet(anyag) redukálhatatlan idegensége (melynek fényében a művi-természeti kora modern ellentéte értelmetlen) teszi lehetetlenné bármiféle bensőségeség, otthonosság vagy intimitás kiépülését.

A fentiekből is látszik, hogy Lovecraft világképe a gótikát egy nem-antropocentrikus *materializmus* irányában radikalizálja,²⁸ melynek másik fontos következménye a kozmikus horror depszichologizálása. Ez abban nyilvánul meg, hogy a lovecrafti „hősök” a pszichológiai realizmussal szembeni avantgárd-modernista szkepszissel párhuzamosan valójában csak *formálisan* humán szubjektumok, mert mimikriszerűen imitálják az individuális-pszichológiai mélység, árnyaltság és egyénítettség irodalmi kódjait. Ezen kódok karikatúraszerű létesítésenk központi funkciója éppen lebonthatóságukban rejlik, mely *deformalizáció* a kozmikus horror epochájában a megjeleníthetetlen megjelenítésének materiális nyelvi lejegyző-rendszerévé avatja a szubjektumok „üres helyét”. A lovecrafti nyelvbe ágyazott ábrázolási paradoxon (poszt)modern feszültsége ugyanakkor nem csupán a formák kioltásában nyilvánul meg, hanem a formalizáció és deformalizáció, antropomorfizáció és dezantropomorfizáció, humanizáció és dehumanizáció stabilizálhatatlan örvénylésében, mely heterogén formakonstellációk és intenzitásokaságok folyamatos termelését eredményezi.²⁹ Ez különösen a Cthulhu-mítosz „szörnyei-

²⁷ A „vadon” (wilderness) gótikus térpoétikájához lásd: Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness* (New York: Palgrave Macmillan, 2013). Bernice M. Murphy térpoétikai megfontolásai, illetve a gótika és a természeti fenséges kapcsolatához vö. Máté Zsófia kritikáját ebben a számban.

²⁸ Lovecraft materializmusának abjekt vonásaihoz lásd: David SIMMONS, „»A Certain Resemblance«: Abject Hybridity in H. P. Lovecraft’s Short Fiction”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 13–30. A viktoriánus gótika és az abhumán materialitás kapcsolatához általában vö. Kelly HURLEY, *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996.)

²⁹ A lovecrafti formátlanság dehumanizáló színrevitele (mely kiterjeszhető a weird effektusokra is) formagenerálás és formadegenerálás kettősségében történik, ennek fényében „a lovecrafti hibriditás hatásmechanizmusának egyik fontos kérdése, hogy az adott (keverék)lények mutatnak-e az emberi alakhoz köthető vonásokat. Amennyiben igen, az egyrészt megkönnyíti a látvány jelentéssel való ellátását, ugyanakkor ez a jelentésgenerálás önfelszámoló jellegűvé válik, mert az absztrakcióba

ben” válik tetten érhetővé, ugyanis ezek a „lények” fajok, formák és alakzatok multiplikációjaként és hibridizációjaként állandóan mozgásban vannak, vagyis a szörnyteremtés a nyelvi-logikai-fogalmi kategóriák határsértése miatt nem tud lezárt szörnytanná „tisztulni”. Ennek az instabilitásnak a vizuális-nyelvi jele a lovecrafti xenoökológiához társított „csápszerűség”, a „*tentakuláris nóvum*”,³⁰ mely nem csupán az akvatikus gótika tengermélyi fókuszára utal, hanem a rizomatikus viszonyokban sokasodó nem-antropocentrikus élet mintázatát jeleníti meg. Sőt, a csápszerűség bizonyos értelemben a mélység és a felszín klasszikus gótika számára oly fontos dichotómiáját is összezavarja, hiszen egy csáp látszólag jön „valahonnan” és tart „valahová”, ugyanakkor ezek az irányvektorok a szervek nélküli materialitás paradigmájában elvesztik orientáló funkciójukat. Vagyis egy csáp nem egy csáppokkal rendelkező test „szerve”, hanem a csápszerű szökésvonalak hálózatának – a deleuze-i értelemben vett sokaságnak – egyik ágense.

Lovecraft élénk irodalmi hatástörténetének, illetve a hatástörténet vizuális médiumokban való szétterjedésének egyik oka vélhetően épp az ábrázolási paradoxon traumája, miszerint a reprezentáció folyamatosan csődöt mond a kozmikus horror viszonylatában, de ez nem elnémulást vagy képtilalmat eredményez, hanem a delírium kényszeres diskurzusát, egyfajta reprezentációs megszállottságot.³¹ Cthulhu megjeleníthetetlen formátlansága a Cthulhu-mítoszt a populáris kultúra olyan intermediális formagyárává teszi, mely állandóan a bestiárium rendszerezésén, kitöltésén és terjesztésén dolgozik. Ezzel párhuzamosan a gótika is folyamatos alakváltásokon esik át, mintha a lovecrafti formátlanság a (poszt) modern gótika alapvető ismérvévé vált volna.³² A filmművészetnek, a 20. századi

beíródó figurativitás a jelenség dehumanizáló aspektusát erősíti fel, vagyis nem emberibbé teszi a megtestesülést, hanem a minden emberrel szembeni destruktív potenciált fedi fel. Az ember mímelése és az ember mimézise nem ugyanaz, hiszen a mimézis az emberi formát (*antropomorphé*) eszményi referenciának tekinti, míg a fenti értelemben vett mímelés az antropológiai formát »belülről« decenteralizálja.” NEMES, „A Pickman-paradoxon”, 65. A formátlanság és a posztumán hibriditás közti kapcsolathoz vö. HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. MÁRIÓ, *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni* (Budapest: PRAE.HU, 2019), 255–265.

³⁰ China MIÉVILLE, „M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”, *Collapse*, no. 4. (2009): 105–128, 105–112.

³¹ A vizuális médiumok és az ábrázolási paradoxon negatív viszonyához, vagyis a kozmikus horror „vizualizálhatatlanságához” vö. Graham HARMAN, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Alresford: Zero Books, 2012), 80; Brian R. HAUSER, „Weird Cinema and Aesthetics of Dread”, in *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, ed. Sean MORELAND, 235–252 (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).

³² A Lovecraft-szövegek „formátlansága” a műfaji tisztaság és szinkretizmus viszonyát is folyamatosan újrakódolja, miáltal újabb és újabb hibrid műfajkonstellációk kitermelésére ad lehetőséget. „Ha azonban abból indulunk ki, hogy az említett szövegkorpusz felfogható egyfajta detotalizáló játékként, akkor a határátlépéseket és kulturális mixtúrákat, tehát heterogenitást és dehierarchizálást tapasztalunk ott, ahol a tiszta fundamentumot keressük. Ugyanakkor talán nem kell hosszabban kifejtenünk, hogy eme fogalmakhoz köthető sajátos viselkedés megragadásához szükség van normaháttérre. Ha a műfaji konvenciók természetét aminek fényében az összekeveredést (a szinkretizmust) olyan műveletként értelmezzük, amely a különbözőségnek köszönheti létét, de ezt nem leplezi el; sőt dinamizálja és reflektálhatóvá teszi a heterogént mint önálló funkciót. Vagyis a műfajok elkötelezettjei

populáris médiadinamikában elfoglalt domináns pozíciója miatt, jelentős szerepe volt a technológiai-kulturális-intézményi közegeket keresztbe metsző fertőzési hullámban.³³ A 19. századi gótikus toposzokat, a „*totális szörnyek*” (Jack Halberstam) hagyományát a német expresszionizmus, illetve az Universal Pictures, majd a Hammer Films „neogótikus” adaptációi és cross-overei örökítették át, de ezzel párhuzamosan sok lokális hibrid vagy mikroszcéna is létrejött, mint például a gótikus jegyeket (is) mutató italo-horror³⁴ a hatvanas-hetvenes években vagy a jellegzetesen brit folkhorror, melynek épp most éljük kortárs reneszánszát. Lovecraft hatását ugyanakkor nem is olyan egyszerű kimutatni az egyes gótikamutációkban, hiszen ez nem feltétlenül a konkrét adaptációk mennyiségével mérhető, hanem bizonyos esztétikai modifikációk megjelenését vonja maga után. A szörnyteremtő fantáziát mozgásban tartó nem-antropocentrikus csápszerűség mellett ilyen a *test- vagy biohorror* egyszerre szubzsánerként és poétikai stratégiaként való elterjedése a hetvenes évektől.³⁵

A neogótika vagy posztmodern gótika filmes kontextusában Tim Burton és Guillermo del Toro nevét azért kell külön kiemelni, mert ők a kilencvenes évektől kibontakozó munkásságukban már olyan intertextuális adatbázisként kezelik a hagyományt, mely a magaskultúra és a populáris kultúra közti interferenciák ön-reflexív feltérképezésére ad lehetőséget.³⁶ Ez azt a paradigmaváltást jelzi a gótika

a szinkretizmus elvének és nem fordítva.” H. NAGY Péter, „Szinkretizmus és autoreflexió: Stíluspluralitás L. Ron Hubbard *Rettegés* című regényében és Glen Cook *A Fekete Sereg*-ciklusában (Hegedűs Orsolyával)”, in H. NAGY Péter, *Alternatívák: A popkultúra kapcsolatrendszerei*, 111–138 (Budapest: PRAE. HÚ, 2016), 113.

³³ A vizuális kultúra II. világháború utáni gótizálásában a film mellett a képregénynek is fontos szerepe van, elég csak olyan emblematisz „gótikus szuperhősökre” gondolni, mint Batman, Sandman vagy Hellboy. Széles körű kulturális befolyása miatt a Batman-mitológia ebben a kontextusban különösen fontos, ehhez lásd Bartha Ádám *Nevetés a sötétből: Joker és a kozmikus idegenség* című tanulmányát a jelen válogatásban. Lovecraft és a horror-képregények hatástörténeti kapcsolatának áttekintéséhez vö. Chris MURRAY and Kevin CORSTORPHINE, „Co(s)mic Horror”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 157–192.

³⁴ Roberto CURTI, *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015); HEGEDŰS Márk Sebestyén, „Kripták és hálóingek: Bevezető az olasz horrorfilmhez”, *Metropolis* 19, 1. sz. (2015): 8–26, <http://metropolis.org.hu/kriptak-es-haloringek-bevezeto-az-olasz-horrorfilmhez-1>.

³⁵ H. R. Giger kibergótikus festészete és a hozzá kapcsolható creature design-paradigma ebből a szempontból megkerülhetetlen. Ehhez és a testhorror műfaji esztétikához vö. NEMES, *Képalakító elevenesség*, 186–219; NEMES Z. Márió, „A vágógép rémálmai: H. R. Giger biomechanikus művészete”, *Prae*, 2. sz. (2016): 75–81.

³⁶ Del Toro számára Lovecraft meghatározó szerző, több mint tíz évig fejlesztette az egyik alapmű, *Az örület hegyeinek* adaptációs ötletét, míg végül – állítólag Ridley Scott *Prometheus*-ának (2012) hatására – elállt a megvalósítástól. Már első filmjének, a *Cronos*-nak alapmotívuma, az életét okkult eszközökkel meghosszabbító alkimista/tudós is tekinthető lovecrafti utalásnak, elég csak *Az alkimista* (1908) vagy a *Charles Dexter Ward esete* (1941) által kínált párhuzamokra gondolni, de hasonló hommage-ok szinte az összes játékfilmjében találhatóak. Ehhez vö. Rebecca JANICKER, „Myth and Monstrosity: The Dark Realms of H. P. Lovecraft and Guillermo del Toro”, in *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*, eds. Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, 45–62 (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

20. századi történetében, miszerint itt egy szubkulturális peremesztétika a posztmodern horizontális kultúramodellben meghatározó hibridizációs diskurzussá válik. Robert Louis Stevenson az 1891-ben megjelent *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regényét még „gótikus gnómnak” (*Gothic gnome*) nevezi, mely megfogalmazás azt a szorongást fejezi ki, hogy itt az „igaz irodalom mutációjáról vagy hibridjéről” van szó, tekintettel annak témájára, esztétikájára és a közönségéhez való viszonyára.³⁷ Ugyanakkor Stephen King és Anna Rice regényeinek vagy Francis Ford Coppola *Drakulájának* (1992) (mely „presztízshorrorként” a későbbi nemzetközi „horror blockbusterek” előképe volt)³⁸ mainstream sikere azt mutatja, hogy a gótika úgy tér vissza a posztmodern és a globális kapitalizmus által „ellaposított” kulturális mezőbe, hogy önmagát kannibalizálva, felforgató ellenvalóság helyett, egy „gnómszerű” normalitás termelőjévé válik.³⁹

POSZTMODERN GÓTIKA ÉS A GLOBÁLIS TECHNOKAPITALIZMUS

A holtak gyorsan lovagolnak, olvasható a *Drakula* legendás mottójában,⁴⁰ de poszt- vagy „hipermodern” globalizált világunkban a gótika legalább ilyen gyorsan terjed.⁴¹ A gothic studies szakértői körében régóta elterjedt a különböző művészeti reprezentációkban megjelenő gótikus szörnyek és a kapitalizmus társadalmi-gazdasági viszonyai közti allegorikus kapcsolat létesítése. Ezt a kultúrakritikai értelmezési irányt Marx visszatérő gótikus metaforáinak (például a *Geist* és *Gespenst*, a szellem és a kísértet közti párhuzamok) derridai olvasata csak megerősíti.⁴² A gótikus esztétika politikai kontextusának (melynek progresszív vagy reakciós voltáról komoly viták zajlanak a baloldali kritikai hagyományban)⁴³ feltárása tehát már rég nem számít újdonságnak, ugyanakkor a globális technokapitalizmus körüli kultúraelméleti diskurzus átfogó góticizálódása jelentősen „átárazta” a gótikus metaforákat a tudományos mezőben, hiszen egy specifikus irodalomtörténeti és/vagy popkultúrakutatási szintről a kultúratudományos elméletal-

³⁷ Jack HALBERSTAM, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Durham: Duke University Press, 1995), 57–59.

³⁸ Steffen Hantke a blockbusterek és a horrorfilm „találkozását” úgy írja le, mint egyfajta műfaji-ideológiai redukciót, miszerint mindegy, milyen kódhalmaz kerül „bele” a globális blockbusterek gazdasági-intézményi gépezetébe, ami „kijön”, az a „kaland” (adventure) nyelvezete által íródik újra. Steffen HANTKE, „From the Library of America to the Mountains of Madness: Recent Discourse on H. P. Lovecraft”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 135–156, 150.

³⁹ Fred BOTTING, *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic* (Manchester: Manchester University Press, 2008), 38.

⁴⁰ „Die Toten reiten schnell!” – Eredetileg Gottfried August Bürger *Lenore* (1772) című balladájának visszatérő fordulata.

⁴¹ Glennis BYRON, „Introduction”, in *Globalgothic*, ed. Glennis BYRON, 1–10 (Manchester–New York: Manchester University Press, 2013), 1.

⁴² Vö. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán (Budapest: Jelenkor Kiadó, 1995).

⁴³ HALBERSTAM, *Skin Shows...*

kötés ideológiai síkjára helyezte át a vámpirizáció, zombifikáció és fantomizáció jelenségeit.⁴⁴ A diskurzusnak ezt a *metagótikus* szintjét jelen között nem tudjuk áttekinteni, ezért csak két egymással szorosan összefüggő és a kulturális termelésre visszaható mozzanatra szeretnénk figyelmeztetni.

A posztkolonialista elmélet alapján a globalizáció kannibalisztikus erőként írható le, melyben a modernitás dichotómiái, azonosság és differencia, kelet és nyugat, centrum és periféria egymásba omlanak a transznacionális kulturális fluxusban. Ez azonban nem valamiféle totális tisztaság vagy homogenitás modernista restitálását jelenti, hanem hibridizációk folyamatok egymásnak feszülő, egymást átható és keresztező hatalmi játéknak a megszületését.⁴⁵ Vagyis a globális kapitalizmus kulturális rendszere cthulhuid (anti)struktúrát mutat, abban az értelemben, hogy sosem lehet benne esszenciális mozzanatot azonosítani, mert minden pontja valami „máshoz” hasonlít, miközben a rendszer egészét szimuláció és disszimuláció feszültsége tartja mozgásban. Az a kérdés, hogy ezek az elmásuló formák milyen politikát gyakorolnak, megint csak ellentmondásos, hiszen már Homi Bhabha hangsúlyozta a *Location of Culture* oldalain, hogy a „fetiszisztikus” gyarmatosító kultúrák bekebelezhetik ugyan az alávetett etnikumok identitását, de ez a hibridizáció hatalmi szempontból ambivalens marad, mert szolgálhatja a dekolonizációt is, amikor az autoritás jelei a különbözős kódjaivá változnak át a fordítás és egyeztetés „köztes” terében.⁴⁶ Mindez a tisztaság és tisztátalanság *gyártásának* kölcsönösségét jelzi, hiszen a hibridizáció ciklikus természetű,⁴⁷ mert a klasszifikációs rendszerek folyamatosan (újra)rögzíteni próbálják a transzfigurálódó identitásokat.

A posztmodern gótika hibrid természete tehát nem értelmezhető csupán „benső” hagyománytörténeti folyamat eredményeképp, hiszen nem választható el a globalizmus formátlanító formatermelésétől, a transznacionális és lokális dimenziók folyamatosan áthelyeződő szinkretikus feszültségétől. Mindez a gótika felforgató és újító erejének „globálgótikus” relativizálódásával fenyeget.⁴⁸ Ha a 18–19. századi gótikát az imperialista politika és a vele ideológiai cinkosságot vállaló eurocentrikus humanizmus lelepleződéseként, esetleg tudatos kritikájaként olvastuk, a társadalmi-szexuális-politikai higiéniaiból kiszorított Másiktól való szorongások lakmuszpapíriaként, akkor milyen lehetősége marad a felforgató eszté-

⁴⁴ Ehhez vö. SUELY Rólnik, *Zombie Anthropophagie: Zur neoliberalen Subjektivität*, trans. Oliver PRECHT (Bécs: Turia-Kant, 2018).

⁴⁵ Nikos PAPASTERGIADIS, *Cosmopolitanism and Culture* (Cambridge: Polity Press, 2012), 168–169 és Néstor Garcia CANCLÍNI, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2005), XXVIII.

⁴⁶ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture* (London–New York: Routledge, 1994), 212–235, vö. PAPASTERGIADIS, *Cosmopolitanism and Culture*, 170.

⁴⁷ Brian STROSS, „The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture”, *The Journal of American Folklore* 112, no. 445. (1999): 254–267, 265.

⁴⁸ Vö. Fred BOTTING and Justin D. EDWARDS, „Theorising globalgothic”, in BYRON, *Globalgothic*, 11–24.

tikai politikának egy olyan társadalmi közegben, mely a kísérteties Mászást *identitásipari* termékként forgalmazza? A gothic/dark szubkultúrák szerteágazó és reciklálódó formái a szekularizált kapitalista társadalommal szembeni ellenidentifikációt ugyanebbe a gazdasági rendbe visszacsatornázott fogyasztói életmódként termelik újra,⁴⁹ miközben a spekulatív fikciós hagyomány fantasztikumát a „kapitalista realizmus” önmaga pseudoalternatívájaként árazza be.⁵⁰ Többek között erre utal Fred Botting, amikor a szörnyszerűség fenomenáját a kivételes betörése helyett általános kondícióként értelmezi újra, ahol a nemiség, erőszak és testiség szubverzív gyakorlatai ismételt, bátorított és depolitizált esztétikai javakként kerülnek újraelosztásra. Botting ezt arra vezeti vissza, hogy a modernitás ödipális Nagy Narratívái jelölték ki önmaguk ellenerőinek kontextusát, és ezek összeomlása a gótikus fenomenek „viralizálódását” eredményezi, miszerint azok a társadalmi termelésben manifeszt módon láthatóbbá, ám sokkal kevésbé lokalizálhatóvá válnak.⁵¹

A globálgótika hibridizálódásának másik problematikus vonása a kapitalista realizmus paradigmájában az innovációhoz kapcsolódó szorongásokhoz köthető. A Mark Fisher-féle hantológia szerint a kortárs kultúrát a nosztalgiajárvány kísértettermelése határozza meg, mely a jövőt érintő produktív spekulációk kifáradását („múlt idejűvé válását”) vonja maga után.⁵² Ez a posthistoire diskurzusokból (is) táplálkozó elképzelés a kultúra(történet) „kristályosodási” (*Kristallisation*) tendenciájából⁵³ arra következtet, hogy a „vég nélküli bevégeződés” (*Endlosigkeit*) állapotába kerültünk bele,⁵⁴ ahol immár elvesztettük képességünket a jövő előállítására. A popkulturális termelés szempontjából mindez azt jelenti, hogy az evolúció átcsap involúcióba, amiből már nem fejlődik ki semmi új, hanem csak algoritmusok és programszerű művelet sorok mentén „zajlódnak le” a folyamatok.

A kristályosodás korában csak az kristályosodhat ki, ami már kialakult. A természettudományok egyes részterületeinek fejlődésétől eltekintve, alapjában véve semmi új sem fog történni”, állítja Gehlen. A jövő iránti várakozás hiányában az ember vigasztként a múlt felé fordul. Nincs vesztenivaló. Nem marad más, mint „számvetés a készletekkel” (Gottfried Benn). Ez a történé-

⁴⁹ Vö. Philip AKOTO, „Menschenverachtende Untergrundmusik?”: *Todesfaszination zwischen Entertainment und Rebellion am Beispiel von Gothic-, Metal- und Industrialmusik* (Münster: Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A. – Verlag für Kulturwissenschaft, 2006).

⁵⁰ Mark FISHER, *Capitalist realism: Is There no Alternative?* (London: Zero Books, 2009), 1–11; CANCELINI, *Hybrid Cultures...*, 36.

⁵¹ Fred BOTTING, *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic* (Manchester: Manchester University Press, 2008), 11–12.

⁵² Mark FISHER, *Ghost of My Life: Writings of Depression, Hauntology and Lost Futures* (London: Zero Books, 2014).

⁵³ Vö. Arnold GEHLEN, *Über kulturelle Kristallisation* (Bremen: Angelsen-Verlag, 1961).

⁵⁴ Vö. JUHÁSZ ANIKÓ, *A posthistoire kapuzárása*, hozzáférés: 2020.09.08, http://www.c3.hu/~prophil/profi991/Juh%E1sz_Anik%F3.html.

szek színre lépésének pillanata, a nagy történelmi kilátások, a múzeumalapítások, a „tudás archeológiájának” (Michel Foucault), a nyomrögzítések, a lomok, a terjedő univerzális gyűjtögetés ideje.⁵⁵

Vagyis egy olyan sztázis-állapot jön létre, mely produkál ugyan mozgalmasságot, trendek és kódok cseréjét, de a kísérteties nekropoliszként elképzelt jelenünket a *formák nosztalgiája*, illetve a modernitás romjainak globálgótikus esztétikája határozza meg.⁵⁶ A technokultúra adatbázisszerű struktúráinak megjelenésével egyre jobban megerősödő kísértetidezés abban különbözik a Fredric Jameson szerint még libidinális energiával feltöltött intertextuális posztmodernről, hogy a „sokaságöröm” (Wolfgang Iser) felforgató energiája kimerül a remake, reboot és relaunch ismétléskényszerében, mely a remix-kultúrát egyre inkább a retrokultúra irányába mozdítja el.⁵⁷

A globálgótika és retrokultúra összjátékának mainstream példája a *Stranger Things* (2016–) sorozat, mely a nyolcvanas évek kisvárosi retrotópiájában egy konkrét évtized popkulturális archívumát remixeli, többek között (a „Fejjel lefelé” weird „másvilága” keretében) rehumanizált és domesztikált lovecraftiánus toposzokat. A retrotópia Zygmunt Bauman fogalma, aki szerint az ezredfordulós nosztalgiajárvány a társadalmi gyorsulással és fragmentációval szemben idealizált organikus közösségiség és kontinuitás mítoszával sáfárkodik. Ebben a folyamatban a nosztalgia, ahogy az már a 18. századi elemzésekben is jelen volt, egy Heimat, vagyis egy elvesztett, de újra megtalálni vágyott „hely” metaforája köré rendeződik. Ezt a helyet jelöli a retrotópia, ami az utópiával szemben nem egy eljövendő, ezért felfüggesztett jövőből táplálkozik, hanem az elvesztett, elrabolt, de távollétükben is kísértő, zombifikált múltakból.⁵⁸ A *Stranger Things* retroesztétikája azzal a politikai jelentésekkel is bíró idealizációs gesztussal él, miszerint a nyolcvanas évek „az” autentikus téridő, de ennek az ubikvitása, mindenütt-jelen-valósága és el-nem-múlása az autenticitás ismétlésekben való szétszóródását is jelzi, vagyis a nyolcvanas évek túlélése, az önmaga halálát túlélő élőhalottra emlékeztet, aki belőlünk táplálkozva, minket elfoglalva és elfogyasztva nyer nekromediális jelenlétet. Vagyis amellet, hogy a retroesztétika neogótikus motívumokat hibridizál tematikusan, az archívum kínzó vágyát kiszolgáló poétikai struktúrája már eleve gótikus karakterű.

⁵⁵ Hannes BÖHRINGER, *Romok a történelmentúli időben*, ford. TILLMANN J. A., hozzáférés: 2020.09.08, http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html.

⁵⁶ Svetlana BOYM, *The Off-Modern* (New York–London: Bloomsbury Academic, 2017), 3.

⁵⁷ Ehhez vö. NEMES Z. MÁRIÓ, „A rágó, amit szerettel újra divatba fog jönni: Nosztalgia és retrotópia a *Twin Peaks*ben”, *Prae*, 3. sz. (2019): 75–82.

⁵⁸ Vö. Zygmunt BAUMAN, *Retrotópia* (Berlin: Suhrkamp, 2017), 10–13.

LOKÁLIS GÓTIKAMUTÁCIÓK

Azt gondoljuk, hogy a globálgótikus hibriditás kapcsán felvetett szubverziót és innovációt érintő kérdéseket érdemes módszertanilag komolyan venni, ha a kortárs gótika különböző transzverzális formáról beszélünk, ugyanakkor ez azt is jelenti, hogy nem szabad se negatívan, se pozitívan homogenizálni a globalizáció formátlanító tendenciáit. A gótika mutációs hajlandóságát mindig differenciáltan, az adott lokális kultúra társadalmi és mediális viszonyai mentén kell értelmezni, hiszen csak így tudjuk feltárni a partikuláris hibridek származás- és műfaji-esztétikai szövetét. A továbbiakban két ilyen transznacionális kontextusban is életképes lokális hibridet szeretnénk röviden bemutatni.

A nyugatosodás imperatívusza és tradicionalizmus ideológiája között máig őrlődő (poszt)modern japán társadalmat a hibridizáció laboratóriumának is szokták tekinteni a különböző kultúraelméleti vizsgálódások.⁵⁹ Ahogy az a legtöbb nyugati (pop)kulturális tradícióival megtörtént, úgy a II. világháború után a gótika esetében is végbement egy kifejezetten erős japán újrakódolás, sőt a kortárs posztmodern piac tekintetében Japán jelenleg globálgótikus nagyhatalomnak számít. Az első Lovecraft-szövegek például már aránylag korán, az 1940-es években elkezdnek japánul megjelenni, többek között a fantasztikus irodalmat közlő *Hakaba* magazin hasábjain. Mizuki Shigeru 1962-ben elkészíti az első manga-adaptációt *Chitei No Ashito* (*Az alvilág léptei*) címen, mely a *Rémület Dunwichben* (1929) japán környezetbe helyezett és „újrahonosított” változata. De az igazi nagy fordulat – mely a nemzetközi Lovecraft-recepció szempontjából is mérőöldkő – a nyolcvanas évekre tehető, amikor a Sandy Petersen által tervezett *Cthulhu hívása*-szerepjáték (1981) betör a távol-keleti szigetország geek-kultúrájába. Hirtelen felbukkan több olyan szerző, aki nemcsak saját művészetében hasznosítja a lovecrafti impulzusokat, hanem szervezi is a recepciót. Ilyen volt például Ken Asamatsu, aki a japán szcena központi alakjának tekinthető. Neki köszönhető a Lovecraft-összkiadás megjelentetése (1986), illetve elindított egy japán horrorszerezők által jegyzett, de angolra is lefordított prózaantológia-sorozatot is, melynek első kötete a *Hishin* (*A rejtőző istenek*) címen jelent meg 1998-ban. Asamatsu mellett még Chiaki Konakát érdemes megemlíteni, aki irodalmi tevékenysége mellett több fontos anime forgatókönyvét is jegyzi (*Armitage III* [1995], *Astro Boy* [2003], *Digimon*-sorozat), de az ő *Marebito* (2004) című regénye szolgált az alapjául Takeshi Shimizu azonos című filmjének, melyet a kétezres évek posztmodern filmes gótikáját nagyban meghatározó ún. J-horror áramlat legerősebb Lovecraft-hatásokat mutató alkotása.

A japán Lovecraft-recepciót azért is akartuk megidézni, mert itt a változó mediális közvetítésekben (film, regény, anime, manga, R.P.G., videójáték stb.) lokális beíródások, kisajátítódások és mutációk jönnek létre, ilyen például a lovecrafti

⁵⁹ YVONNE SPEILMANN, *Hybridkultur* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010), 7–30; SHUICHI KATO, „Japan as a Hybrid Culture”, trans. Kimiko YAGI and Rebecca JENNISON, *Review of Japanese Culture and Society* 1, no. 1. (1986): 15–24.

világ átszexualizálása és sci-fi elemeinek kihangsúlyozása, illetve – Lovecrafton túlmutatva – a *posztapokaliptikus gótikus fantasy* vagy a *gótikus sci-fi* műfajkonstellációinak kidolgozása.⁶⁰ A gótikus sci-fi a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik transznacionális műfajesztétikai mezőjét alkotja, mely egyaránt érintkezik H. R. Giger biomechanikus művészetével, a japán splatter- és cyberpunk kultúrával,⁶¹ és olyan kibergótikus víziókkal mint a Nick Land által vezetett CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) poszthumán démonológiája⁶² vagy a Warhammer 40.000 univerzuma. A gótikus sci-fi és a kibergótika pontosabb vizsgálatára nincs mód, de a posztmodern japán gótikavariáns specifikálása miatt ki kell hangsúlyozni, hogy ennek a kulturális mezőnek a termékeiben a *technológiai kísértetiesség*, vagyis a gótikus toposzok és az információs társadalom technoesztétikai viszonyának színrevitele dominál.⁶³ A technológia itt hasonló szerepet tölt be, mint Lovecraftnál a „természet”, mert a legkülönbözőbb poszthumán fúziók és kiborggá válások mentén olyan antropomorfizálhatatlan ágenciaként nyilvánul meg, mely ellenáll az eszközzé tételnek, és decentralizálja az emberi kivételesség ideológiáját. Emellett a technológiai mező a transzcendencia szimulákrumaként lepleződik le, abban az értelemben, hogy felszín és mélység kettősségét leépítve, olyan masinisztikus immanenciát hoz létre, melyben a horror vírusos reprodukciója (mint például a *Ringu*-trilógiában) bűn és bűnhődés morális-szagrális-etikai kategóriáit teljesen kiüresíti.

Az immanenciagyártás vagy laposítás a japán popkulturális gótika-diskurzus más területén is megjelenik, mégpedig Murakami Takashi „superflat” avagy „szuperlapos” koncepciójában. A superflat a posztmodern horizontális kultúra-felfogás vizuális manifesztációja, mely például a *shōjo* szubkultúrájában nyilvánul meg.⁶⁴ A kétezres évek elejére Japánban a gótikus szubkultúrák a mainstream kulturális és divat-trendeket alakító erővé váltak, miközben számos mikroszcénára estek szét, melyek közül, a Gothic/Lolita⁶⁵ irányzat mellett, a *shōjo* viktoriánus

⁶⁰ Klasszikus példák a nyolcvanas évekből Kikuchi Hideyuki *Vampire Hunter D* történetei, illetve az *Urutsukidōji* manga/anime sorozat. (Utóbbi arról híres, hogy hozzá kötik a *tentacle rape* motívumának popularizálását.) Vö. Satomi SAITO, „Beyond the Horizon of the Possible Worlds: A Historical Overview of Japanese Media Franchises”, *Mechademia* 10, (2015): 143–161; Mark JONES, „Tentacles and Teeth: The Lovecraftian Being in Popular Culture”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 227–248, 239–241.

⁶¹ Vö. CSIGER Ádám, „Szemét a nap mögött: A japán trashfilm útja”, *Prizma*, 7. sz. (2012): 70–79.

⁶² Ehhez vö. Nick Land *KiberGótika* című esszéje jelen lapszámban, valamint HORVÁTH Márk, *A digitalitás paroxizmusa: Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája* (Szombathely: Savaria University Press, 2017).

⁶³ A japán technohorrorhoz vö. Colette BALMAIN, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 168–187. A kísértetiesség és a technológia közti összefüggésekhez médiatörténeti aspektusból lásd: Jeffrey SCONCE, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000).

⁶⁴ Waiyee LOH, „Superflat and the Postmodern Gothic: Images of Western Modernity in „Kuroshitsuji””, *Mechademia: Second Arc* 7, (2012): 111–127, 111–112.

⁶⁵ A Gothic / Lolita maga is több alszcénára esik szét: gothloli, elegant gothic Lolita, aristocratic gothic Lolita, vampire Lolita, sweet Lolita, punk Lolita, black Lolita, Victorian Lolita. Vö. Isaac GAGNÉ

fantáziavilága a legnépszerűbb.⁶⁶ Waiyee Loh kiváló tanulmányában amellett érvel, hogy az eredet nélküli hiperreális jelekkel dolgozó szuperlapos *shōji* egyszerre kapcsolódik a Botting-féle posztmodern gótikához, miközben számos ponton el is tér tőle. A *shōjo* ugyanis felismeri azt a folyamatot, ahogy gótika önmaga piaci szimulációjává válik, miközben a totális szörnyek kliséi a jelentés fekete lyukjának banális szimbólumaiként termelődnek újra, ugyanakkor ez a globális formátlanítás lehetőséget ad egy posztkolonialis kisajátításra is. Loh szerint a *shōjo*, illetve az általa konkrétan elemzett *Kuroshitsuji* (2007) című manga nosztalgikusan szimulálja a kora huszadik századi nyugat-európai és angol kultúrát, miáltal az esztétizált késő viktoriánus életmód mítoszát hozza létre. Ez a popkulturális mítosz szinokdochikus módon egy önkolonializáló Nagy Narratívába íródik vissza, mely már a Tokugawa- (1853) és Meiji-korszak (1868–1912) óta kísérti a japán kulturális identitást. A „nyugatosodási láz” (*ōkanetsu*), vagyis a nyugati termékek, szokások és esztétikai diszpozíciók fetisztikus idealizációja Kitahara Michio szerint Japánnak a Nyugattal való ödipális azonosulásának „önkasztráció” általi kifejeződése.⁶⁷ Loh elemzése ugyanakkor azt mutatja ki, hogy a posztmodern gótika japán mutációja nem csupán az európai modernitás nosztalgikus időtlenítését képviseli, hanem a történetiség megzavarása, a kísérteties anakronizmusok beírása és a jelentéshierarchiák ellaposítása által a hibridizációs kompetencia eltulajdonítását viszi színre. Vagyis nem a jelek eredetkontextusát erősíti meg, hanem az eredetet felülírni, kiüresíteni és elmozdítani képes japán kultúra, illetve azt a transznacionális piacon képviselő lokális gótika hibrid tőkéjét ünnepli.

A kortárs gótika jelenségeit szemlélve nem feledkezhetünk meg a kortárs spekulatív fikciót, illetve a műfajelméleti diskurzusokat az utóbbi évtizedekben nagyban befolyásoló *new weird* mozgalom megemlékezéséről. A *new weird* létrejötté összefügg a kilencvenes évekbeli brit sci-fi boommal, melynek egyik fő jellegzetessége a sci-fi és a fantasy határainak újrendezése, ugyanis a vezető szerzők – John Harrison, Jeff Noon, Philip Pullman, Michael Marshall Smith – munkái egyaránt olvashatók mindkét hagyomány felől. Ennek a jelenségnek az okát több kutató az angol spekulatív fikció geokulturális helyzetével magyarázza, miszerint az amerikai és európai tradíció közé szorulva eleve az átmenet, a közvetítés és a határhelyzet határozza meg.⁶⁸ Ez a határhelyzet a fantasztikus műfajok történeti szemléletébe is beleírja a heterogenitás igényét, hiszen az angol sci-fi – az amerikai műfaji puritanizmus egyes képviselőivel szemben – olyan esztétikai értelemben is hibrid elődökhöz vezet vissza magát, mint Mary Shelley, illetve Edgar Rice

„Urban Princesses: Performance and »Women’s Language« in Japan’s Gothic/Lolita Subculture”, *Journal of Linguistic Anthropology* 18, no. 1. (2008): 130–150.

⁶⁶ Frenchy LUNNING, „Under the Ruffles: Shōjo and the Morphology of Power”, *Mechademia: Second Arc* 6, (2011): 3–19.

⁶⁷ LOH, „Superflat and the Postmodern Gothic...”, 121.

⁶⁸ Mark BOULD, „What Kind of Monster Are You? – Situating the Boom”, *Science Fiction Studies* 30, no. 3. (2003): 394–416.

Burroughs. De ezen a ponton érdemes megemlíteni olyan lokális brit kontextusokat is, mint például a *telefantasy*, mely az angol televíziózás keretein belül teremtett heterogén műfajkonstellációkat. Itt mindenekelőtt a klasszikus *Doctor Who* (1963–1989) szériára kell gondolni, mely játszi könnyedséggel használta fel és keverte az ökológiai horror, murder mystery, úropera, planetary romance és a steampunk stb. kódjait.

A new weird (melyhez többek között China Miéville, Jeff VanderMeer, K. J. Bishop, Steph Swainston sorolható) a horrosesztétika integrálása mentén különböztette meg magát a brit sci-fi boom fővonalától, de az urban fantasyvel és az urban gothic-kal is mutat rokonságot, hiszen a történetek legtöbbször a realitás-fantasztikum kettős logikája mentén strukturálódó városi környezetben játszódnak. A mozgalom teoretikusaiként is működő VanderMeer és Miéville elméleti írásaiban egyaránt megfigyelhető az a törekvés, hogy a spekulatív fikció kanonikus hagyományvonalától egy alternatív kánont („haute weird parakánon”) különböztessenek el. Ez többek közt azzal jár, hogy sok tekintetben Lovecraftra hagyatkozva megpróbálják elhatárolni – „emancipálni” – a weird-irodalmat a gótikán belül, például a weird (különös, titokzatos, bizarr stb.) és a kísérteties (illetve a hantológia) közti különbségtétellel. A gótikus hantológia Miéville szerint a már ismert nem kívánt visszatérésen alapszik, míg a weird egy radikális alteritást, egy, a maga teljességében felderíthetetlen és formátlan opacitást képvisel, mely a kísértetiesnek és az otthonosnak egyaránt antitézise („*ab-canny*”).⁶⁹ A radikális alteritás gondolata a kozmikus horror koncepcióját mozgósítja és annak ontológiai destabilizáló erejét hangsúlyozza ki, ezért is állíthatjuk, hogy a horror fenomenológiai értelmezéseivel szemben a weird esztétikája rendelkezik egy (poszt)metafizikus vetülettel, mely különösen a spekulatív realista filozófia számára jelent fontos vonatkoztatási pontot. A weird körüli viták összefoglalására nincs most lehetőség, ezért Mark Fisher definíciójára utalnánk csak, mely lehetőséget ad a weird és a gótikus hibriditás közti összefüggések jelzésére. Fisher szerint „a weird az, ami nem tartozik sehová. [...] A weird entitás vagy tartalom olyan különös, hogy azt az érzést kelti, hogy nem kellene léteznie, vagy legalábbis nem itt kellene léteznie.”⁷⁰ Az összeilleszthetetlennek vélt elemek összeillesztéséből adódó sokkhatás tehát épp azokat a mentális-kulturális konstrukciókat kezdi ki, melyek az összeilleszthetőség lehetőségmezejét preformálják a szubjektum számára. A „*sehová nem tartozás*” effektusa épp abból áll elő, hogy a szimbolikus rendszer konstrukciós elvei nem képesek „letisztázni”, vagyis olyan együttállásokra felbontani a weirdet, mely együttállások már szervesíthetőek a konszenzuális-társadalmi realitásba (az „*itt*”-be). A weirdnek „*nem kellene léteznie*”, de *létezik*, vagyis nem lehet pusztán fikcióként se domesztikálni, nem lehet átutalni egy másik ontológiai rend-

⁶⁹ China MIÉVILLE, „On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Cannies”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3. (2012): 377–392, 380–382.

⁷⁰ Mark FISHER, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater, 2017), 10–15. Az idézetek Bartha Judit fordításai.

be, mert lényege nem a „máshol”, hanem az „itt” benső koherenciáján ejtett seb. Az a kibírhatatlan disszonancia, hogy az „itt” már nem lehet „itt”, ahogy eddig, de nem is lehet „máshol”, mert a szubjektum „valósága” két egységes pozíció közti egyeztetési válságban, a „sehol”-ban van. „A weird jelenség kívül állva a bináris oppozíción, harmadikként belép, és montázsokból felépülve teremt megismerhetetlenséget, túlnaniságot és ezáltal félelmet a harmadikból való visszaszívárogatással.”⁷¹ Ez a modell sok szempontból megfeleltethető a hibridek esztétikájának, ugyanakkor mégsem érdemes összemenni a két jelenséget, miszerint nem minden hibrid entitás weird, ugyanakkor minden weird entitás esztétikai-poétikai szempontból rá van utalva az intencionális hibridizációra.

Miéville-nél a radikális alteritás a teratológiai szenvedélyben jelenik meg, mely át- meg átjárja a regényeit.⁷² A taxonómiai delírium, a *bestiáriumok excesszusa* a szörnyszerű hibriditás középkori felfogásához tér vissza, melyet a Lovecraft-féle rögzíthetetlen formátlanság weird effektusaival gazdagít. Eközben világtéremtő elvvé univerzalizálja a weird/gótikus hagyományban alapvető metonimikus összefüggést, miszerint a szörny teste és a szörny tere kölcsönösen meghatározzák egymást. A szörnytest és a szörnytér közös történetének kultúratörténeti értelemben is jelentős epizódja a 19. századvégi nagyvárosok szörnyszerű vonásainak hangsúlyozása a viktoriánus gótikában, illetve a korszak szépirodalmában. A „fóbikus modernitás” (Anthony Vidler) számára a metropolisz a betegség tereként jelent meg, egy olyan formátlan, diszharmonikus és kakofonikus kiterjedésként, mely lehetetlenné teszi a tájékozódást, hiszen audiovizuális retorikája az érzékelési sokkon alapszik, mely szétszórja a városlakó figyelmét és elgyöngíti idegrendszerét, hogy hipnotizált áldozatként kerítse hatalmába egy abhumán akarát és/vagy entitást.⁷³ Ezt a nem-higiénikus és hibrid dimenziót mutatja fel Karl Rosenkranz *A rút esztétikája* (1853) című művében, amikor arról ír, hogy az undor fenomenológiájának legadekvátabb példája, ha elképzeljük a nagyváros sötét alfelét „kifordulva”. A csatornahálózat feltáruuló burjánzása olyan, mint egy óriási állat emésztőrendszere, melyben összekeveredik „kint” és „bent”, „lent” és „fent”, emberi és nem-emberi ökoszisztéma. A kortárs gótika, dark fantasy és new weird nagyvárosa bestiaként kebelezi be az emberi szubjektumot, mintha parazitái lennének a szörnytestnek, de nem „látjuk” a formátlan állatot, a weird Leviathánt, hiszen az urbánus káosz érzékelési sokkja sötét eufóriát eredményez,

⁷¹ Az idézet Fekete I. Alfonz *New Weird* című tanulmányából származik. Lásd a jelen szám 222. oldalát.

⁷² Magyarul megjelent kötetei: *Perdido* pályaudvar, végállomás, ford. JUHÁSZ Viktor, 2 köt. (Budapest: Ulpius-ház, 2004); *Armada*, ford. JUHÁSZ Viktor, 2 köt. (Budapest: Metropolis Media, 2008); *Kraken*, ford. Juhász Viktor (Budapest: Agave Könyvek, 2013); *Konzulváros*, ford. Juhász Viktor (Budapest: Agave Könyvek, 2013); *Patkánykirály*; ford. JUHÁSZ Viktor (Budapest: Agave Könyvek, 2014); *Vastanács*, ford. JUHÁSZ Viktor és TAMÁS Gábor (Budapest: Metropolis Media, 2016); *A város és a város között*, ford. JUHÁSZ Viktor (Budapest: Agave Könyvek, 2018).

⁷³ Vö. Anthony VIDLER, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge: MIT Press, 2002).

nem pedig megismerést és/vagy hiánytalan megjelenítést. A természetben létezés harmonikus kozmosza helyett posztumán káoszmosz alakítja át az emberi kondíciót, ahol a szörnytest bélrendszerének „*technoemésztése*” (Donna Haraway) egyfajta „*természettelenítést*” hajt végre.⁷⁴ Vagyis itt is érzékelhetjük a new weird old weird iránti elkötelezettségét, hiszen ez a horrorizált természetkultúra-hibrid Lovecraft xenoökológiai vízióját idézi fel, egy olyan csápszerű szörnyváros rém-álmát, mely a posztmodern gótika körülményei közt a városi létezés hétköznapi kondíciója.

Zárásképpen röviden visszatérnénk a kortárs magyar irodalom gótikus vonásainak kérdéséhez. Nem rendelkezünk még azzal az irodalomtörténeti távlattal, hogy rendszerszintű kijelentéseket kockáztathassunk meg a kétezertizedes évek prózapoétikai változásairól, de a számszerűsíthető példák miatt nyilvánvalónak tűnik, hogy pozitív módon megváltozott a spekulatív fikciós és szépirodalmi mező közti kapcsolat. Ennek keretében több olyan prózakötet jelent meg az irodalmi intézményrendszeren belül, melyek a posztmodern gótika szerteágazó és hibrid esztétikájának hatását mutatják. Csak illusztratív felsorolásképp: Szeghalmi Lőrinc: *Levelek az árnyékvilágból* (Magvető, Budapest, 2012); Szabó Róbert Csaba: *Fekete Dacia* (Libri, 2012) Dunajcsik Mátyás: *Balbec Beach* (Libri, 2012); Benedek Szabolcs: *Vér-trilógia* (Libri, 2012–2013); Bartók Imre: *Virágba borult világvége-trilógia* (Libri, 2013–2015); Farkas Tiborc: *Vadidegen* (Libri, 2014); Havasréti József: *Úrérzékeny lelkek* (Magvető, Budapest, 2014), Sepsi László: *Pinky* (Libri, Budapest, 2016); Fekete I. Alfonz: *A mosolygó zsonglőr* (JAK–PRAE.HU, Budapest, 2016); Veres Attila: *Odakint sötétebb* (2017); Szerényi Szabolcs: *Éhség* (Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2017); Farkas Balázs: *Lu purpu* (Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2019); Moskát Anita: *Írha és bőr* (Gabo, Budapest, 2019); Böszörményi Márton: *Meixner Józsefné apoteózisa* (Napkút, 2020). Emellett fontos megemlíteni a weird szubkultúra (mely az szépirodalmi közeggel is számos átfedést mutat) utóbbi évtizedben kialakult olyan fórumait és paraintézményeit, mint *The Black Aether*, az *Online H. P. Lovecraft Magazin* vagy a 2016-ban induló, nyomtatott lovecraftiánus magazin, az *Azilum*. Ezek a fórumok egyszerre ápolják Lovecraft szellemi-irodalmi örökségét, segítenek a weird műfajának és esztétikájának hazai közvetítésében, illetve publikációs felületet nyújtanak kezdő vagy már elismert magyar szerzőknek. A kulturális regiszterek, terek és közegek közti kreatív fluktuációt a popkultúra-kutatás elméleti és kritikai műhelyei is támogatják, ebben a dialógusban a H. Nagy Péter vezette MA Populáris Kultúra Kutatócsoport tevékenysége, a szegedi Próza Nostra online kritikai műhelye, a *Prae* folyóirat tematikus számai, a *Műút* folyóirat *Holtsáv*-rovata vagy a József Attila Kör POPJAK című kultikus rendezvénysorozata mind-mind meghatározóak (voltak). Az a kérdéssor, hogy ez a jelenleg is virágzó kultúraközi interakció milyen módon fogja megváltoztatni a

⁷⁴ Vö. Daniel HOURIGAN, *On the Possibility of Legal Form in Miéville's Speculative Fictions*, hozzáférés: 2020.09.08, https://www.academia.edu/33990201/On_the_Possibility_of_Legal_Form_in_Mi%C3%A9ville_Speculative_Fiction_pre-pub_draft,

magyar prózapoétikai „köznyelvet”, az irodalmi értékképzés formát, illetve a szépirodalmi és peremkánonok egymáshoz képesti viszonyát,⁷⁵ még nem válaszolható meg differenciált módon. Ugyanakkor valószínűsíthető, hogy az irodalmi-kulturális episztémé átrendeződése olyan alternatív tudásbázisok és értelmezői nyelvek elsajátítását követeli meg, melyek hazai recepciójához reményeink szerint ez a tematikus *Helikon*-szám is hozzájárulhat: „A kánonbeli tisztaság veszendőbe menése azonban nyereség, az olvasást megkötő funkciók átszabása ugyanis azt jelenti, hogy megnyílik a távlat egy klasszikusokon túli területre, amelyet az értelmezés kihívásának nevezhetnénk, hiszen a tárgy már nem vezethető le maradéktalanul az előfeltevések egyikéből sem.”⁷⁶

⁷⁵ Ezek a kánonpolitikai kérdések leghevesebben és legnyíltabban Bartók Imre trilógiája kapcsán merültek fel, ezért is tartjuk fordulópontnak az első kötet, *A patkány éve* (2013) megjelenését. A *Virágba borult világége* recepciós konfliktusait átfogó módon elemzi: BENE Adrián, „Hibridprogram”, *Műút* 61, 2. sz. (2016): 101–106; VIDOSA Eszter, „Határsértés és hibriditás: Szétbomlasztott valóság Bartók Imre szövegeiben”, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 518–536.

⁷⁶ H. NAGY Péter, „Kánonok interakciója: konfliktus vagy szimbiózis? A hagyományok újraolvasása és viszonylagossága David Gemmel *Trója*- és Dan Simmons *Hyperioni énekek*-ciklusában (Keserű Józseffel)”, in H. NAGY, *Alternatívák...*, 78–110, 102–103.